EIN

SKIZZENBUCH

VON

BEETHOVEN.

(1801/2)

BESCHRIEBEN UND IN AUSZÜGEN DARGESTELLT

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

oogle

EIN

SKIZZENBUCH

VON

BEETHOVEN.

BESCHRIEBEN UND IN AUSZÜGEN DARGESTELLT

VON

GUSTAV NOTTEBOHM.

LEIPZIG.

DRUCK UND VERLAG VON BREITKOPF UND HÄRTEL.

(1865.)

Digitized by Google

Bayerische
Staatsbibliothek
München
Digitized by Google

Sind auch schon oft einzelne Skizzen und kurze Berichte über Beethoven's Notirbücher veröffentlicht, so ist es doch noch nicht unternommen worden, ein ganzes Skizzenbuch in seinem Zusammenhange von Seite zu Seite und in Auszügen so darzustellen, dass der Leser in Stand gesetzt wird, von dessen Beschaffenheit und Inhalt eine Vorstellung zu gewinnen. Ein solches Unternehmen soll hier versucht werden.

Vor uns liegt ein Heft in Querfolio (teatro) von 192 Seiten und mit 16 Notenzeilen (Liniensystemen) auf jeder Seite. Es enthält, einige leere Stellen und dgl. ausgenommen, durchgängig Skizzen oder Entwürfe von Beethoven's Hand zu Compositionen verschiedener Art. Das Heft besteht nicht, wie manche andere, aus zusammengefädelten Bogen, sondern ist echt buchbindermässig gebunden, ist beschnitten und hat einen festen pappenen Umschlag. So war es gebunden, bevor es gebraucht und beschrieben wurde. Dieser an sich geringfügig scheinende Umstand erlangt einen besondern Werth dadurch, dass das Skizzenbuch so vollständig erhalten ist, nicht nur wie es aus des Buchbinders Händen hervorging, sondern auch wie es Beethoven zurücklegte. Alle Lagen sind vollzählig da; nirgends zeigt sich ein ab- oder ausgerissenes Blatt. Diese wohl seltene Erscheinung der Vollständigkeit gestattet, soweit das überhaupt bei Skizzenbüchern möglich ist, eine unausgesetzte Beobachtung von Beethoven's Arbeitsweise und lässt in der Betrachtung der Skizzen eine Unterbrechung aus äusseren Gründen nicht befürchten.

Das Skizzenbuch wurde bei der Versteigerung des Nachlasses Beethoven's von dem verstorbenen Claviermacher Carl Stein gekauft und ist jetzt im Besitz des als Componist und Clavierspieler bekannten Herrn J. C. Kessler in Wien.

Aeussere Merkmale, aus welchen sich die Zeit, in der es geschrieben, entnehmen liesse, sind nicht vorhanden. Jedoch lässt sich aus anderweitigen Ermittelungen ein Anhaltspunkt gewinnen. Das früheste Datum, an welches man sich nach Ermittelung der Zeit, in welcher die im Skizzenbuche berührten Compositionen vollendet wurden oder herauskamen, mit Sicherheit halten kann, fällt in den Monat April 1802. Ferner waren die

Digitized by Google

Compositionen, auf welche sich die letzten Blätter des Skizzenbuchs beziehen, gegen Ende 1802 druckfertig. Scheint somit die Zeit nach beiden Seiten abgegrenzt zu sein, so ist doch nicht zu übersehen, dass zwischen Entwurf und Vollendung oder Herausgabe immerhin einige Zeit vergehen mochte; man wird daher eine etwas frühere Zeit annehmen müssen. Hierbei kommt noch einiges in Betracht. Beethoven wohnte im Sommer und Herbst 1802 auf dem Lande. Es ist wahrscheinlich, dass er dort zum Notiren sich eines auch bei Spaziergängen und im Freien anwendbaren Schreibmaterials bediente und ein handliches Format wählte. Das Skizzenbuch ist aber durchgängig nur mit Tinte beschrieben; nirgends macht sich ein Bleistift bemerkbar. Aus solcher Erscheinung kann wohl nur auf einen Gebrauch im Hause, am Schreibtisch, etwa zur Winterzeit, geschlossen werden. Ausserdem würde das Skizzenbuch, mit seinem grossen Format und steifen Umschlage, sich zu gedachtem Gebrauch wohl gar unbequem erwiesen haben. Dann mag noch folgende Erscheinung zu berücksichtigen sein. Zu Anfang, im ersten Viertheil des Skizzenbuches, kommen Gruppen von Tanzstücken verschiedener und solcher Art vor, wie sie zu Anfang dieses Jahrhunderts in Wien besonders beliebt waren. Ihr Vorkommen ist wohl nicht anders zu erklären, als wenn man ihnen eine äussere Veranlassung beilegt und sie mit Tanzunterhaltungen, wie sie der Winter bietet, in Zusammenhang bringt. Mit Berücksichtigung aller dieser und anderer Umstände und Erscheinungen glauben wir der Wahrheit sehr nahe zu sein, wenn wir im weitesten Umfange die Zeit von October 1801 bis Mai 1802 als diejenige annehmen, in welcher das Skizzenbuch niedergeschrieben wurde. In diese Zeit fällt auch eine Krankheit Beethoven's (vgl. Wegeler's »Biographische Notizen«, S. 38 ff., S. 98; Schindler's »Biographie«, 3. Aufl. I. S. 85 ff.), über welche wir aber zu ungenaue Berichte haben, um daran die Bemerkung knüpfen zu können: Beethoven, ans Haus gebunden, habe während derselben das Skizzenbuch gebraucht. Als Vermuthung kann man solches wohl gelten lassen.

Die Skizzen sind meistentheils einstimmig, d. h. auf ein Liniensystem, selten auf zwei und mehr geschrieben. Es lässt sich im voraus annehmen, dass sie ziemlich in der Folge und so niedergeschrieben wurden, wie die Blätter des Skizzenbuchs aufeinander folgen. Wenn ein flüchtiger Blick über das Ganze solcher Voraussetzung nicht zu widersprechen scheint, so erleidet deren Richtigkeit bei genauerem Zusehen doch einige Beschränkung. Es lässt sich nämlich bemerken, dass Beethoven mit einem neuen Stück auch meist eine neue Seite anzufangen pflegte; und ferner, dass er sehr häufig an verschiedenen Sätzen abwechselnd oder zugleich

Digitized by Google

arbeitete. Dies hatte zur Folge, dass verschiedene Skizzengruppen häufig so dicht aneinander rückten, dass er genöthigt war, um Platz zu gewinnen, früher oder später leer gebliebene Stellen zu benutzen und auszufüllen, so dass schliesslich die Skizzen zu den verschiedensten Stücken durcheinander gerathen und nebeneinander herlaufen mussten. Es ist schwer, in solcher Verzweigung nicht Richtung und Zusammenhang zu verlieren und überall die leitenden Fäden festzuhalten. Bei der Sicherheit, welche die ursprüngliche Vollständigkeit des Skizzenbuches bietet, schien es dennoch geboten, auf die Beobachtung einer solchen Erscheinung Werth zu legen, und es kann bemerkt werden, dass die Ergebnisse, welche in dieser Hinsicht die folgenden Mittheilungen bringen werden, auf einer genauen Vergleichung und Sonderung der einzelnen Skizzengruppen beruhen. Wo es nicht gelingt, das Ineinandergreifen und die Aufeinanderfolge der Skizzen mit Sicherheit zu erkennen, wird es vorzuziehen sein, wenig oder nichts darüber zu sagen.

Es kann hier nicht der Ort sein, auf Beethoven's Verfahren beim Skizziren, auf seine Art zu arbeiten überhaupt und näher einzugehen. Eine solche Aufgabe kann wohl nur vorgenommen werden, wenn wenigstens die Ergebnisse einer mehr oder minder bedeutenden Anzahl von Skizzenbüchern vorliegen. Was hier zu sagen ist, mag sich auf die hervortretenden und wichtigsten Erscheinungen des vorliegenden Skizzenbuches und auf Bemerkungen allgemeiner Art beschränken. Da ist denn gleich die schon erwähnte Erscheinung des Zugleicharbeitens an verschiedenen Stücken hervorzuheben, die Thatsache, dass Beethoven in der Regel ein neues Stück in Angriff nahm, bevor ein früher begonnenes ganz fertig war. Diese Erscheinung lässt sich fast durch das ganze Skizzenbuch hin verfolgen. Beethoven spricht sich an einem andern Orte selbst darüber aus. Er schreibt (Vgl. »Biogr. Notizen« S. 27) am 29. Juni 1800, also etwas früher als unser Skizzenbuch, an Wegeler: »Ich lebe nur in meinen Noten, und ist das eine kaum da, so ist das andere schon angefangen. So wie ich jetzt schreibe, mache ich oft drei, vier Sachen zugleich.« — Trotz solchen Durcheinanderarbeitens zeigt sich, dass Beethoven in der Regel von Anfang an über ein zu erreichendes Ziel klar war, dass er dem ersten Concept treu blieb und die einmal erfasste Form bis ans Ende durchführte. Es kommt aber auch das Gegentheil vor, und das Skizzenbuch kann einige solcher Fälle aufweisen, wo nämlich Beethoven im Verlaufe einer Arbeit von der ursprünglich erfassten Kunstform auf eine andere geführt wurde, so dass am Ende etwas anderes zu Tage kam, als anfangs vorgenommen war. Abgesehen von solchen Erscheinungen, welche sich nur bei fertig gewordenen Werken beobachten lassen,

Digitized by Google

weist das Skizzenbuch auch eine ziemlich bedeutende Anzahl nichtausgeführter Skizzen auf, wo es denn in der Regel bei einem und dem allerersten Entwurfe blieb.

Dies wären wohl die Bemerkungen, die sich aufdrängen, wenn man die Skizzen in ihren weitesten Umrissen betrachtet. Ungleich anziehender ist es aber, sie gleichsam von Zug zu Zug zu betrachten, zu sehen, wie Beethoven in den einzelnen Fällen verfuhr, wie er ein Stück anfing, wie er von Schritt zu Schritt vorwärts drang, wo er abbrach, wie er änderte, anknüpfte, fortsetzte, — und wie die Vorgänge im Arbeiten alle heissen, welche zwischen erster Conception und Ausführung liegen, und welche anschaulich zu machen, die später folgenden Auszüge dienen werden.

Im allgemeinen lässt sich bemerken, dass Beethoven bei allen Arbeiten, welche in Skizzenbüchern unternommen wurden, auf die verschiedenste Art und Weise zu Werke ging, auch wohl auf entgegengesetzten Wegen zum Ziele gelangte. Solche Verschiedenheit wird einem recht vor Augen gerückt, wenn man die Skizzen zu an sich verschiedenen, aber einer und derselben Kunstform angehörenden Sätzen mit einander vergleicht. Wenn wir unsere Aufmerksamkeit auf diesen Punkt richten, so können wir zwei entgegengesetzte Arten unterscheiden. Beide lassen sich durch entsprechende Skizzengruppen belegen. Bei der einen Skizzengruppe waltet die thematische Gestaltung vor; die erste Skizze bricht gleich mit dem Hauptthema ab und beschränkt sich die folgende Arbeit darauf, den einmal hingeworfenen thematischen Kern so zu verändern und umzubilden, bis er zur Durchführung geeignet erscheint; dann wird ein Gleiches mit den Mittelpartien vorgenommen; überall sehen wir Ansätze, nirgends ein Ganzes; ein Ganzes tritt uns erst ausserhalb des Skizzenbuchs entgegen, in der gedruckt vorliegenden Composition, wo dann die Theile, die im Skizzenbuche zerstreut auseinander liegen, zusammengestellt erscheinen. Bei der andern Skizzengruppe ist die thematische und musivische Arbeit ausgeschlossen; jede Skizze ist auf ein Ganzes gerichtet und giebt ein abgeschlossenes Bild; gleich die erste giebt den vollständigen Umriss zu einem Satztheil; die nächstfolgenden erscheinen als vollständige Umarbeitungen der ersten, als andere Lesarten, wobei es theils auf eine Veränderung des summarischen Charakters, theils auf eine Umgestaltung im Grossen, auf eine Ausbildung der Mittelpartien u. dgl. abgesehen ist. Diese beiden Fälle bezeichnen wohl die entgegengesetztesten Wege, die denkbar sind. Es ist natürlich, dass die Mehrzahl der Skizzen keiner von beiden Richtungen ausschliesslich angehört, sondern sich zwischen beiden bewegt, sich bald der einen, bald der andern nähert. Bei solcher Mannigfaltigkeit wird es nicht gelingen, eine bestimmte

Digitized by Google

Ordnung und ein Verfahren in der Arbeit zu entdecken, welches allen Fällen gemeinsam wäre und sich jedesmal wiederholte. Ist das nun einmal festgestellt, dass Beethoven nach keiner Schablone arbeitete *) (denn wie anders soll man das Freisein von jeder äusseren Norm nennen?), so ist auch wohl einleuchtend, dass die Skizzenbücher das innere Gesetz, von dem sich Beethoven beim Schaffen leiten liess, nicht offenbaren werden. Um solchem nachzugehen, müsste der Standpunkt der blos äusserlichen Betrachtung aufgegeben und wenigstens versucht werden, auf einem andern, tiefern Grund und Boden festen Fuss zu fassen.

Wir können die fortschreitende Entwickelung einer Pflanze beobachten, die Stufenfolge ihres Wachsthums kennen lernen. In beständiger Wandlung begriffen und darin bestimmten Gesetzen folgend, bringt sie immer Neues zum Vorschein. Aber alles Neue ist immer das Alte. So mag es gelingen, sie genetisch zu erklären. Anders ist es beim musikalischen Kunstwerk, das, in seiner allgemeinen Erscheinung, an den Ausdruck eines Besonderen, Individuellen gebunden ist, und, in solcher Besonderheit, nicht, wie die Pflanze, einem Naturgesetz, sondern den Gesetzen des Geistes folgt. Wir können ein Tonstück im Ganzen und Einzelnen betrachten, seinen Bau zergliedern, uns an seiner Schönheit erfreuen; es wird uns aber seine Genesis, und wie das alles so geworden, verschweigen. Die Abgeschlossenheit, in der es erscheint, bedingt, dass alle Spuren abgestreift sind, welche auf eine vorhergegangene Entwickelung deuten können. Fassen wir es als eine organische Bildung auf, so müssen wir auch voraussetzen, dass es auf organischem Wege entstanden sei und sich von innen heraus zu einem einheitsvollen Ganzen entwickelt habe. Es ist nun wohl wahr, dass die Skizzenbücher, wo alles schwankend und gleichsam beweglich erscheint, was in dem Tonstück fest und unveränderlich dasteht, manchen Vorgang in Bezug auf Entstehung, Erfindung, Gestaltung u. dgl. enthüllen. Aber darüber muss man klar sein, dass sie auch manches verschweigen und dass wir von allem, was organisch heisst, aus ihnen am allerwenigsten erfahren. Das ihnen fehlende Moment lässt sich nur durch Abstraction gewinnen. Wir suchen es in Beethoven, dem Künstler, selbst; in der Einheit seines ganzen Wesens und Geistes; in der

*) Es ist das so selbstverständlich, dass es überflüssig erscheinen mag, hierauf näher einzugehen. Wir müssen aber daran erinnern, wie bedenklich die in neuerer Zeit unternommenen Versuche sind, Beethoven's Arbeitsweise, seine Methode der Arbeit, oder wie man es genannt hat, zu einem Gemeingut und Lehrgegenstand zu machen. Ausserdem erschien es wünschenswerth, über den Standpunkt, den wir glauben bei einem Skizzenbuche einnehmen zu müssen, möglichst klar zu werden.

Digitized by Google
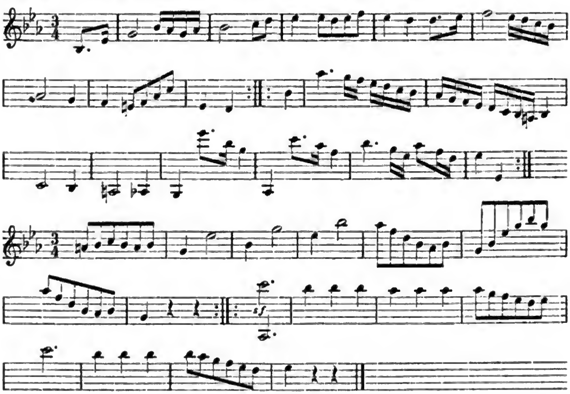
Harmonie seiner Seelenkräfte. Der ganze Mensch mit seiner geistigen und seelischen Thätigkeit muss hinzugezogen werden, um die Einheit zwischen Erscheinung und Idee herzustellen. Hier liegt auch der Schlüssel zu seiner Werkstätte. Wer mag sich aber rühmen, solches Amt der Schlüssel verwalten zu können?

Bei den zur Veröffentlichung ausgewählten Skizzen wurde auf solche gesehen, welche in künstlerischer Hinsicht oder aus irgend einem andern Grunde bemerkenswerth erscheinen. Alle mitgetheilte Skizzen sind bis auf einige, die sich als solche zu erkennen geben, vollständig und so, wie sie im Skizzenbuche zu lesen sind. Wo namentlich eine von den grösseren Skizzen abbricht oder abgebrochen erscheint, ist es nach Beethovens Handschrift. Auch das »etc.«, wo es vorkommt, ist danach. Unlesbare Stellen, überhaupt solche, für deren Richtigkeit nicht eingestanden werden kann, sind durch ein eingeklammertes Fragezeichen (?) angedeutet. Von den vielen nicht ausgeführten und unbekannten Entwürfen sind die wenigsten zur Mittheilung geeignet. In den meisten Fällen genügt eine kurze Erwähnuug derselben. Was zum katalogischen und historischen Apparat gehört, findet der Leser grösstentheils in den vom Text gesonderten Anmerkungen.

Digitized by Google

Durchblättern wir jetzt das Skizzenbuch.
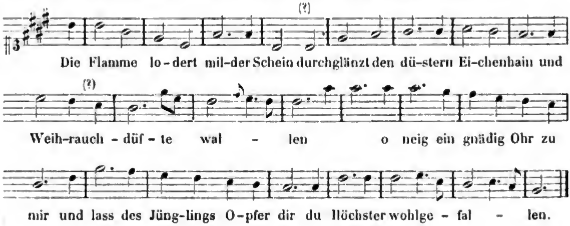
Es beginnt (Seite 1 bis 5) mit tanzartigen Stücken im $^{3}/_{4}$-Tact, ihrer Bewegung nach: Menuetten. Die an einigen Stellen vorkommenden Wörter »*Corni*«, »*Bassi soli*« u. s. w. deuten darauf hin, dass sie für Orchester bestimmt waren. Durch den Druck ist nichts davon bekannt geworden. Man weiss nicht einmal, ob Beethoven die Entwürfe ausgeführt hat. Die orchestrale Besetzung und die Gattung der Tänze machen es wahrscheinlich, dass sie für eine Redoute oder für eine ähnliche Gelegenheit bestimmt waren.[1]) Den Entwurf zweier Stücke theilen wir mit:
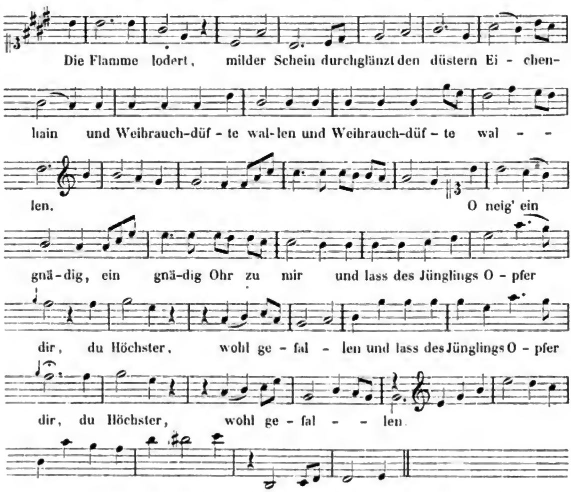


Dann erscheinen (Seite 6 bis 13) mehrere Entwürfe zu dem Opferlied von Matthisson: die Flamme lodert. Es sind zwei Compositionen von Beethoven über diesen Text bekannt geworden; die eine für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte; die andere für eine Singstimme

Digitized by Google

mit Chor und Orchesterbegleitung (Op. 121). Beide Bearbeitungen haben viel verwandte Momente. Die vorliegenden Entwürfe beziehen sich auf die erste Bearbeitung [2]). Wir bringen davon den ersten Entwurf:
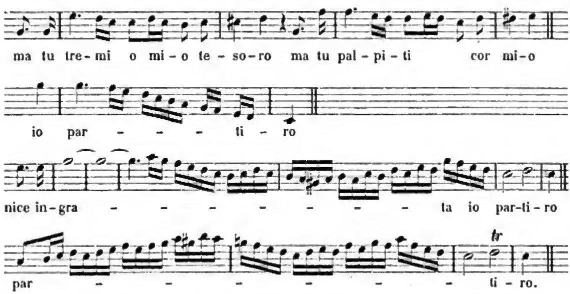


und einen der letzten Entwürfe:
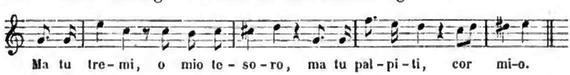


Unmittelbar darauf folgen (Seite 14 bis 28) Entwürfe zu einem Recitativ und Arie über die Worte: »*No, non turbarti, o Nice*« — und: »*Ma tu tremi, o mio tesoro*« — u. s. w. Der Text ist einer Cantate von Meta-

Digitized by Google

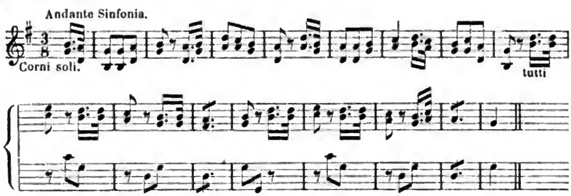
stasio (*la tempesta*) entnommen. Beethoven's Entwürfe lassen sich in Bezug auf Figuration u. dergl. nach zwei Seiten unterscheiden. Die ersten Entwürfe zeigen eine reiche Coloratur, langausgehaltene Noten — man sehe:



überhaupt Züge, die auf die Anlage einer Concert- oder Bravour-Arie deuten. Die später und zuletzt erscheinenden Entwürfe stimmen mit den ersteren im Wesentlichen überein, jedoch ist das Figurenwerk sehr vereinfacht und nur zum Theil beibehalten. Beethoven hat die Entwürfe in dieser letzten Fassung später und an einem andern Orte zur Ausführung gebracht, und zwar für eine Sopranstimme mit Begleitung von zwei Violinen, Bratsche, Bass und Violoncello. Das Stück ist noch ungedruckt.[3]) Thematischer Anfang der Arie in der letzten Fassung:
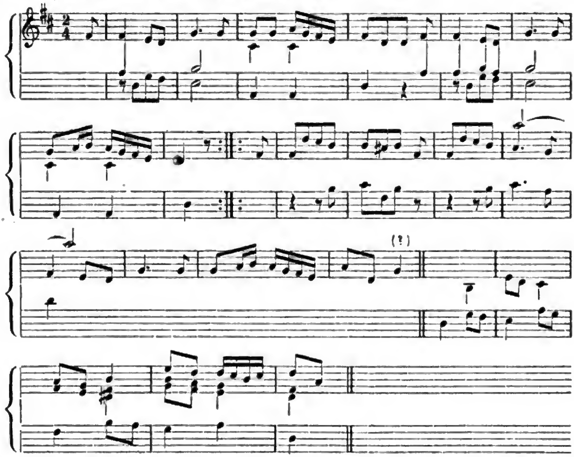


Inmitten dieser Skizzen erscheinen (S. 16 bis 19) ausser einem angefangenen Satze:



Digitized by Google

welcher ohne Zweifel für die 2. Symphonie bestimmt war, u. a. die Entwürfe zu 3 Contretänzen. Letztere sind zu finden unter den 12 Contretänzen[4]) für Orchester, und zwar sind es der Reihenfolge nach die in der gedruckten Ausgabe mit No. 10 (C-dur), No. 2 (A-dur) und No. 9 (A-dur) bezeichneten.[5]) Aus der Folge und Zusammenstellung, in welcher sie im Skizzenbuche vorkommen, lässt sich entnehmen, dass sie vor dem Abschluss der Skizzen zu der Arie »*Ma tu tremi*« entworfen wurden.
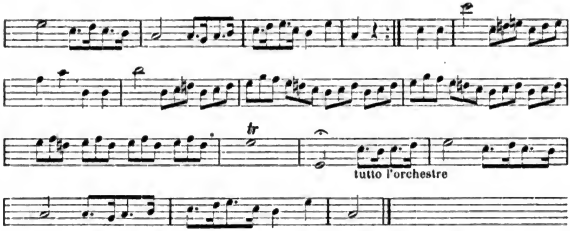
Unmittelbar nach den Skizzen zu der italienischen Arie erscheint (S. 28) ein Entwurf zur 6. Bagatelle in Op. 33. —
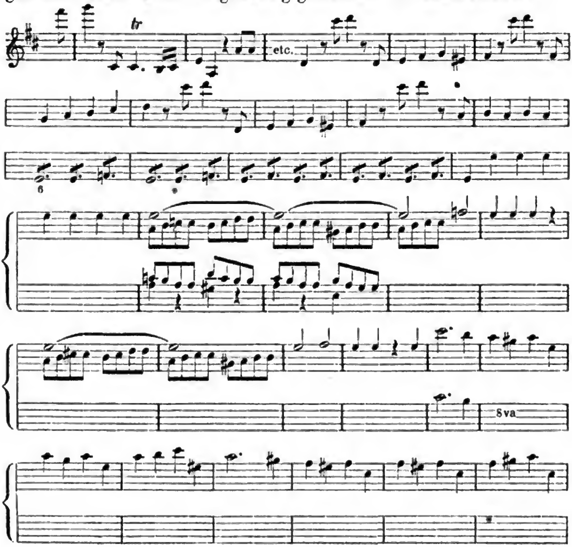


Dieser Entwurf ist so gestellt, dass er nicht anders als nach dem Abschluss der Skizzen zu der Arie und nach den 3 Contretänzen entstanden sein kann. Eine Vergleichung desselben mit der gedruckten Form ergiebt, dass die Lesart der letzteren eine spätere ist.[6])

Dann folgen (S. 29 bis 32) verschiedene, grösstentheils unbekannte, nicht ausgeführte Entwürfe, denen wir einen Satz entnehmen:
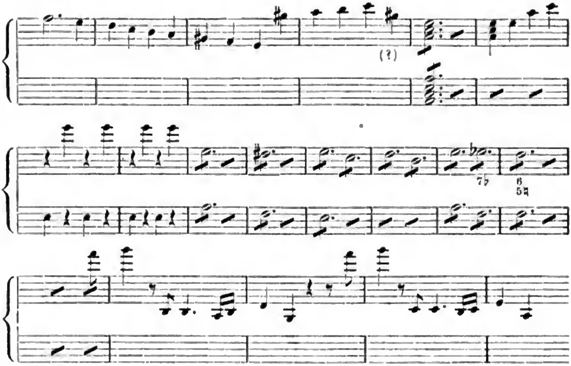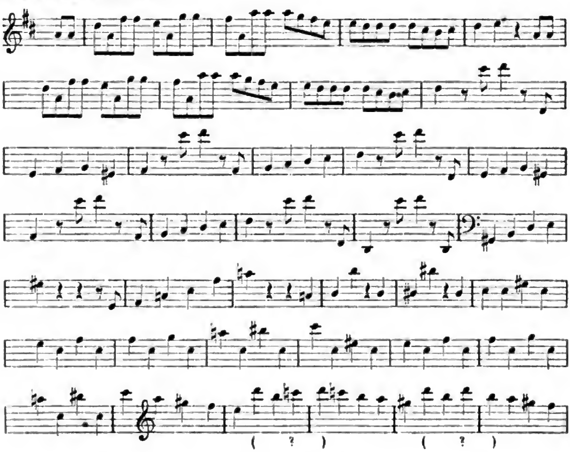




Die nächsten 11 Seiten (S. 33 bis 43) bringen ununterbrochen Arbeiten zum letzten Satz der Symphonie in D-dur.[7] Abgesehen von kleineren Bruchstücken und solchen Entwürfen, welche sich auf die Mittelpartien beziehen, lassen sich drei grössere oder Hauptentwürfe unterscheiden, welche, wenn auch theils unvollständig, doch in sich zusammenhängen und Ueberblick und Vergleichung gewähren. Im ersten Entwurf:
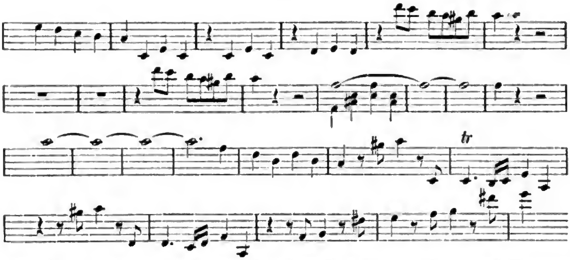


Digitized by Google
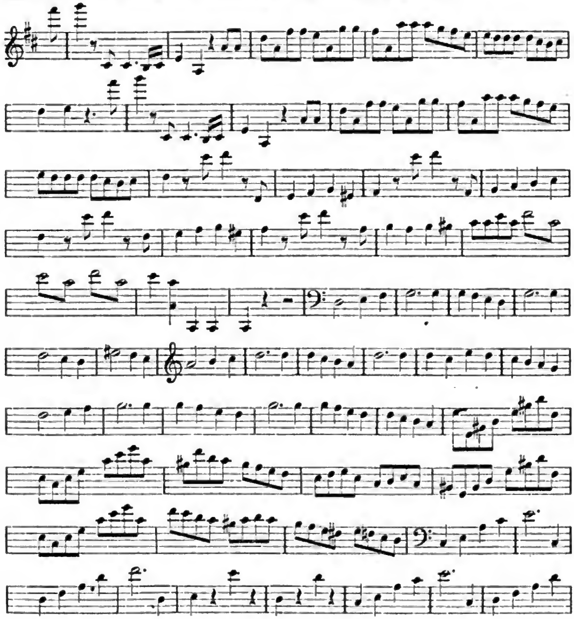


zeigt sich, mit der gedruckten Form verglichen, nur ein Theil des Hauptsatzes; die zwei Seitensätze (nach anderer Benennung: Seitensatz und Schlusssatz) fehlen; statt derer erscheint ein anderer, fremder Seitensatz. Der zweite Entwurf:
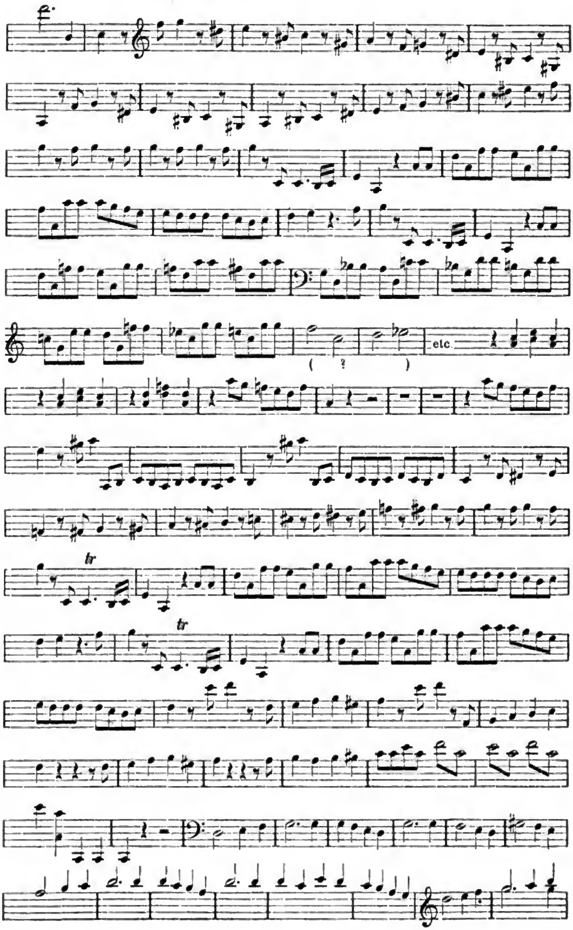


Digitized by Google
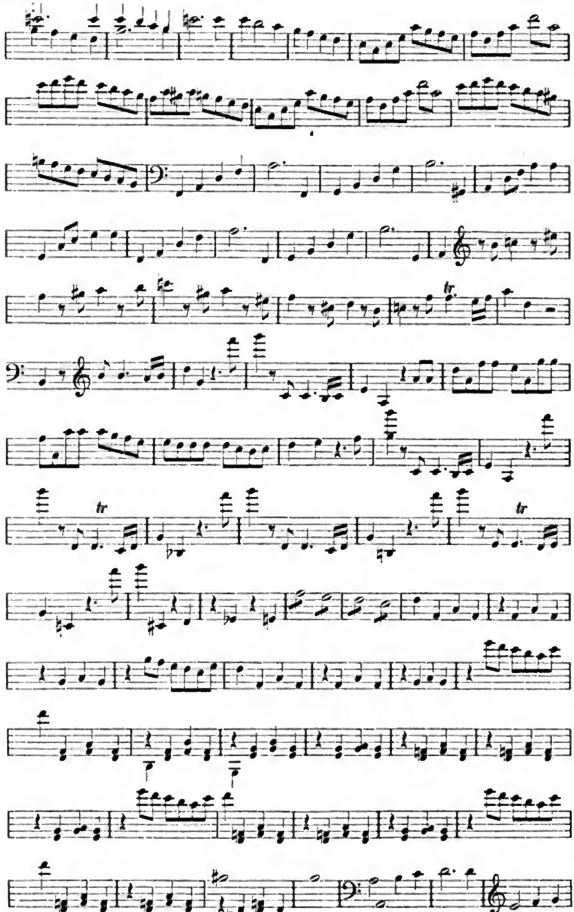


enthält den zweiten Seitensatz; der erste fehlt. Beide Entwürfe brechen mit dem Ende des ersten Theiles ab. Im dritten Entwurf:
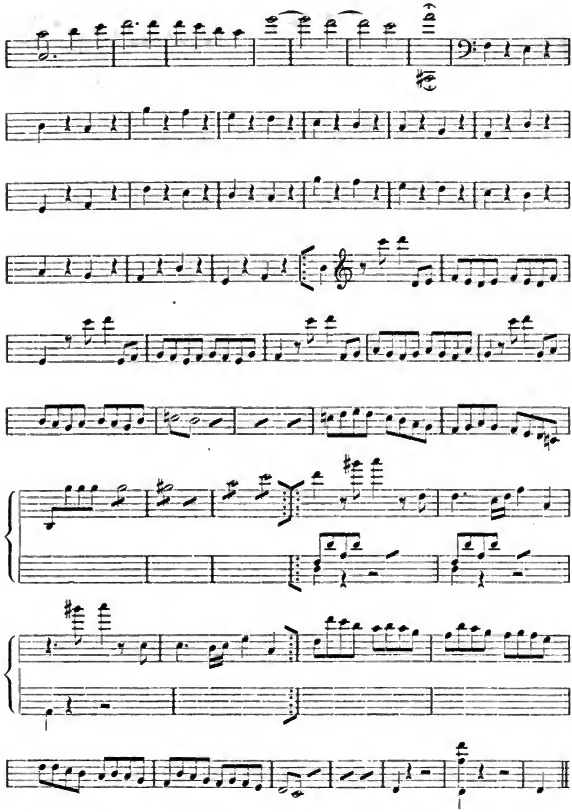


Digitized by Google



Digitized by Google
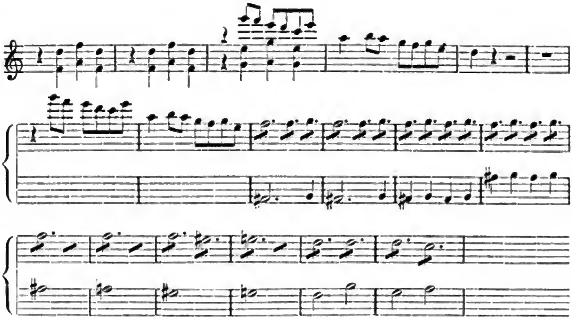


Digitized by Google



welcher sich auf das ganze Finale erstreckt, fehlt merkwürdiger Weise im ersten Theil der zweite Seitensatz, dagegen erscheint dieser im 2. und 4. Theil, so dass das so angelegte Finale sich der Rondoform nähert. Den übrigen Skizzen entnehmen wir ein einzelstehendes Bruchstück:

Digitized by Google
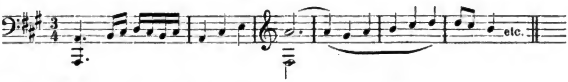


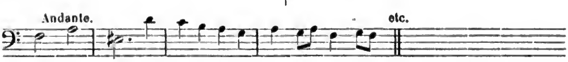
Nach dem Symphoniesatze kommen (Seite 44 und 45) tanzartige Stücke im ³/₄-Tact. Ein Theil derselben ist durch den Druck bekannt geworden, ein anderer nicht. Die gedruckten Stücke befinden sich unter den »Sechs ländlerischen Tänzen« und zwar sind es die hier mit No. 1, 2, 3, 4 und 6 bezeichneten. *)

Nach einigen unbekannten Entwürfen (S. 46 und 47) folgt (S. 48 bis 73) das in allen Theilen skizzirte und als Op. 116 gedruckte Terzett *»tremate, empi, tremate«* —. Beethoven mag den Entwurf Jahre lang haben liegen lassen, bevor er ihn ausarbeitete oder ins Reine schrieb. **)

Die bis jetzt im Skizzenbuche vorgekommenen Stücke gehören den verschiedensten Gattungen an. Tanz-, Gesang-, Clavier- und Orchestersätze finden sich nach- und untereinander. Die nun folgenden Skizzen beziehen sich, mit wenig Ausnahmen, ausschliesslich auf Compositionen für Clavier mit und ohne Begleitung.

Zunächst erscheint (S. 74) der abgebrochene Anfang des 1. Satzes der Sonate für Clavier und Geige in A-dur, Op. 30 No. 1, und unmittelbar darauf, in derselben Notenzeile, ein ebenfalls abgebrochenes Sätzchen —
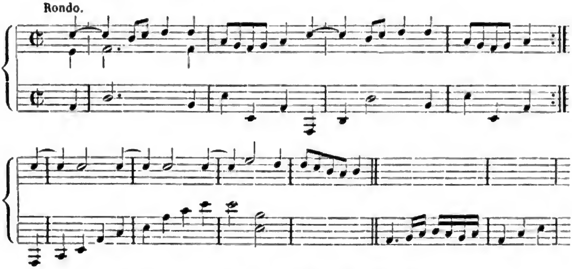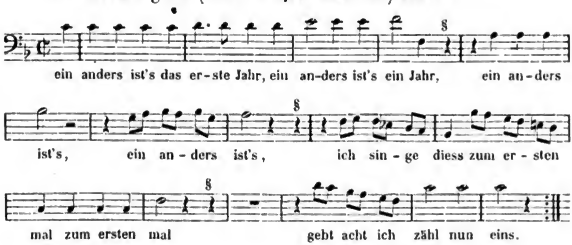




Digitized by Google

welches Beethoven wahrscheinlich auch in jenem Werke zu verwenden gedachte. [10]) Die ferneren Arbeiten zu dem genannten Sonatensatze ziehen sich, mit grossen Unterbrechungen, 22 Seiten (S. 74 bis 95) hindurch fort. Sie werden unterbrochen erst durch einen Kanon, ferner durch unbekannte Fragmente, dann mehrmals durch Entwürfe zum 2. Satz derselben Sonate, endlich durch solche zum 3. Satz der Sonate Op. 47.

Den unbekannten Fragmenten entnehmen wir (Seite 74) ein Stück, welches wahrscheinlich ursprünglich zum letzten Satz der Sonate in A-dur, Op. 30 No. 1, bestimmt war.



Zur Erklärung des (Seite 75 vorkommenden) Kanons —
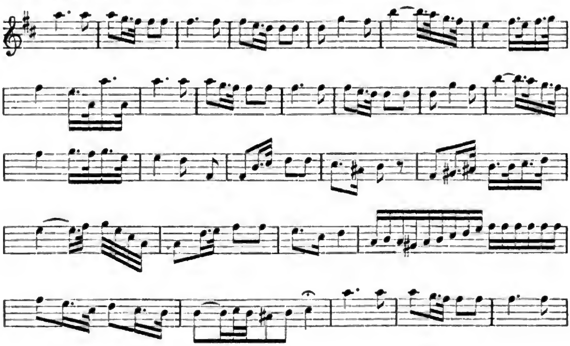


möge folgendes dienen. Beim Ablauf des vorigen Jahrhunderts beschäftigte sich manch spitzfindiger Kopf mit der Frage, ob das neue Jahrhundert mit dem Jahre 1800 oder mit 1801 beginne. Auch die musikalische Welt betheiligte sich an deren Lösung. In der Leipziger allgem. musikalischen Zeitung erschien am 18. September 1799 ein Artikel, in welchem
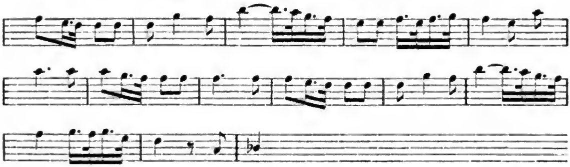
Digitized by Google

der Verfasser (Wr. in D.) mit Hülfe eines Kanons beweisen will, dass das 19. Jahrhundert mit dem 1. Januar 1801 anfange, dann aber in seiner Ansicht unsicher wird und am Ende die Frage, ob 1801 oder 1800, unentschieden lässt. Dieser Artikel rief am 1. Januar 1800 in der nämlichen Zeitung eine Entgegnung hervor, welche geschrieben ist in »Wien, den 21. December 1799«, in welcher der nur mit den Buchstaben »Fr.« unterzeichnete Verfasser auf die Verwechslung der Grund- und Ordnungszahlen aufmerksam macht und gleichfalls durch einen vierstimmigen Kanon die streitige Frage zu entscheiden sucht. Sein beweisführender Kanon aber ist kein anderer, als der in Beethoven's Skizzenbuch befindliche. Was Beethoven bewog, ihn abzuschreiben, ist wol schwer zu sagen. Denn dass er nicht von ihm componirt, und nur abgeschrieben sein kann, mag u. a. daraus hervorgehen, dass er im Skizzenbuche ohne ein Zeichen der Correctur, ohne jeden Entwurf und nur in der geschlossenen Form (als *Canone chiuso*) erscheint, in welcher er in der Zeitung gedruckt ist. Kommen doch ähnliche Abschriften auch anderwärts und nicht selten bei Beethoven vor, nirgends aber in Skizzenbüchern ein von ihm gesetzter Kanon ohne die nöthigen Entwürfe. [11])
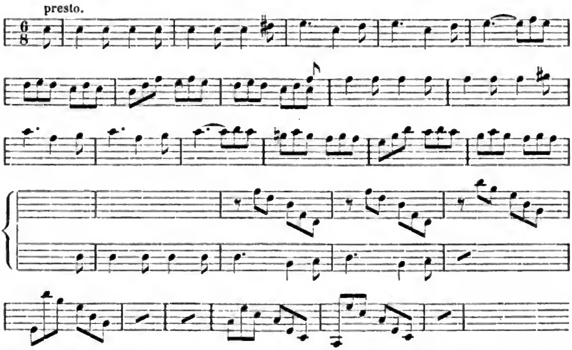
Inmitten der Arbeiten zum 1. Satz der Sonate in A-dur, Op. 30. No. 1, tauchen, wie bereits erwähnt, auch (Seite 87 bis 97) die Skizzen zum 2. Satz derselben Sonate auf, denen wir den ersten in sich zusammenhängenden Entwurf zum Anfang desselben entnehmen, —



Digitized by Google
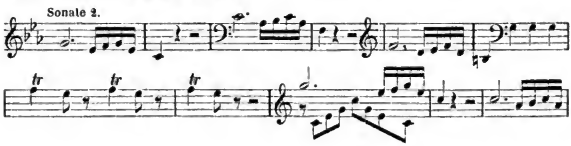


ferner (Seite 88 bis 107) die Skizzen zum letzten Satz der Sonate Op. 47, denen wir gleichfalls den ersten Entwurf zum Anfang entnehmen.
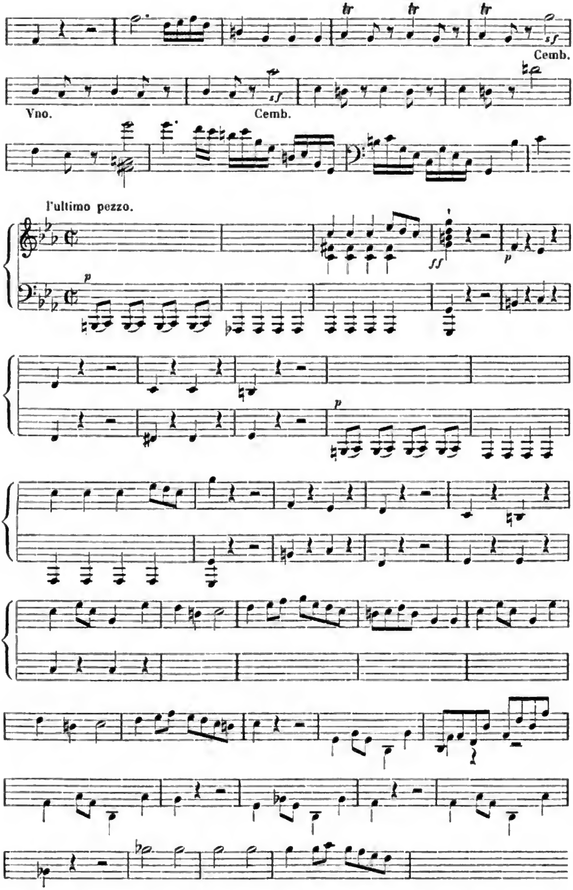


Es knüpft sich hieran zunächst die Bemerkung, dass Beethoven an den genannten 3 Sätzen gleichzeitig arbeitete. Ferner wird es nur zu wahrscheinlich, dass sie ursprünglich für einander bestimmt waren und zusammen eine Sonate bilden sollten.[12])

Inmitten der Arbeiten zum letzten Satz der Sonate Op. 47 begegnen wir (Seite 101) auch den ersten, abgebrochenen Entwürfen zum ersten und letzten Satz der Sonate für Clavier und Geige in C-moll, Op. 30 No. 2. Wir theilen die Fragmente mit:
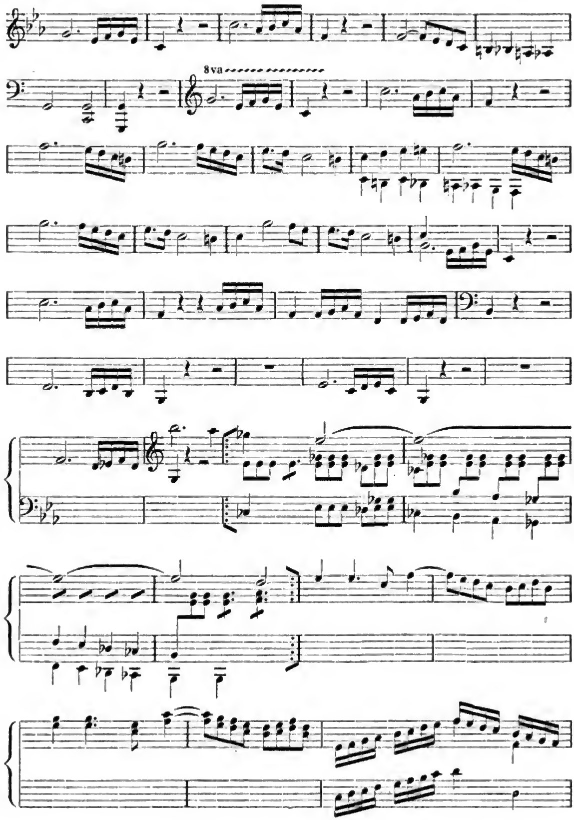


Digitized by Google
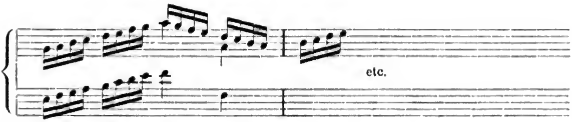


Aus ihrer Stellung und Umgebung ist zu entnehmen, dass sie vor Ab-
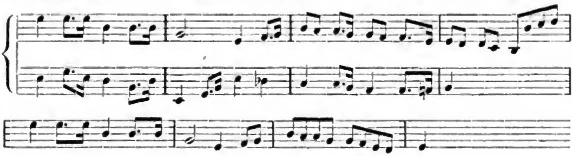
schluss des letzten Satzes der Sonate Op. 47 niedergeschrieben wurden. Auch unter den ferneren Skizzen zum 1. Satz der C-moll-Sonate (Seite 108 bis 119) findet sich Bemerkenswerthes. So der zweite fragmentarische Anfang (S. 108):
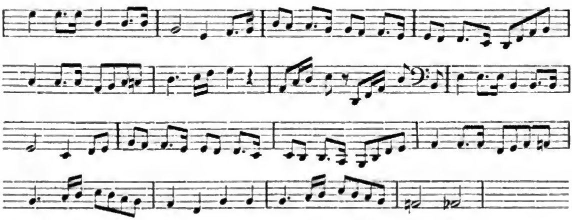


Digitized by Google
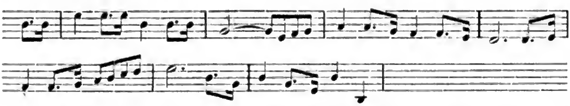


Ferner die ursprünglichen und verschiedenen Lesarten des marschartigen Seitensatzes in Es-dur. Man sehe (nach S. 109 des Skizzenbuches):
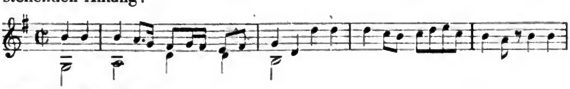


dann (nach S. 110): —
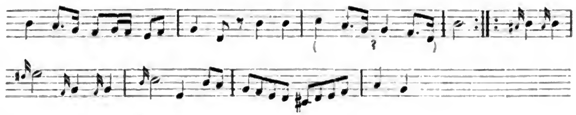


dann (nach S. 113): —
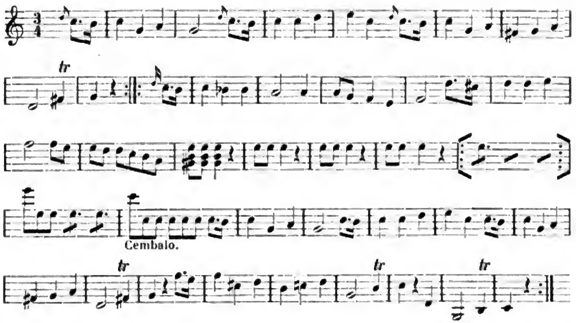


Allmählich nach den ersten Entwürfen zum ersten und letzten Satz erscheinen auch die zu den zwei mittleren Sätzen der C-moll-Sonate. Zuerst das *Adagio* (Seite 108 bis 128) mit seinem fragmentarischen in G-dur stehenden Anfang: —
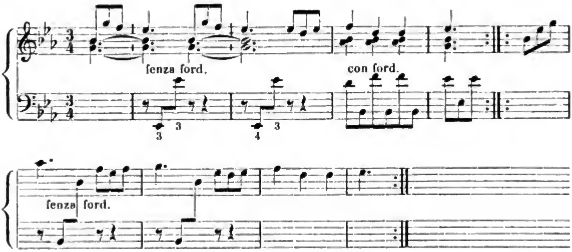




dann (Seite 120 bis 129) das Scherzo: —
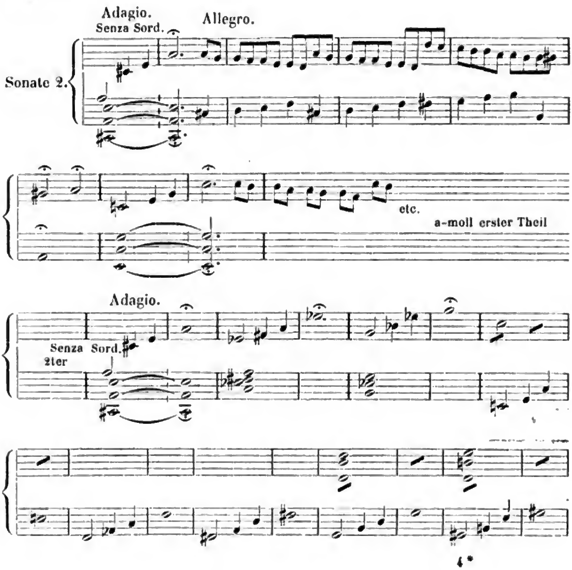


Endlich wird (Seite 122 bis 139) der letzte Satz wieder aufgenommen. Auch hier ist aus der Stellung, in welcher die Sätze der C-moll-Sonate unter- und durcheinander vorkommen, zu erkennen, dass Beethoven an allen vier Sätzen, mit Ausnahme des 1. und 3. Satzes, wo keine Kreuzung der Skizzen bemerkbar ist, gleichzeitig gearbeitet hat. Die Arbeiten zur C-moll-Sonate werden ferner unterbrochen: (S. 117) durch den Anfang der 5. Bagatelle in C-moll aus Op. 119 (Op. 112 in der älteren Wiener Ausgabe)[13]; (Seite 124 und 131) durch das Thema zum letzten Satz der Sonate in A-dur, Op. 30 No. 1; (Seite 125 und 129) durch Anklänge an den 2. und 3. Satz der Sonate in G-dur, Op. 30 No. 3; (Seite 130) durch einen Entwurf zum 1. Satz der Sonate für Clavier in D-moll, Op. 31 No. 2; endlich durch verschiedene unbekannte Fragmente. Alle diese Entwürfe und Fragmente wurden vor Beendigung der Sonate in C-moll niedergeschrieben. Den unbekannten Fragmenten entnehmen wir (nach Seite 135 des Skizzenbuchs) ein Stück für Clavier, mit Anwendung des Pedals und mit Fingersatz.
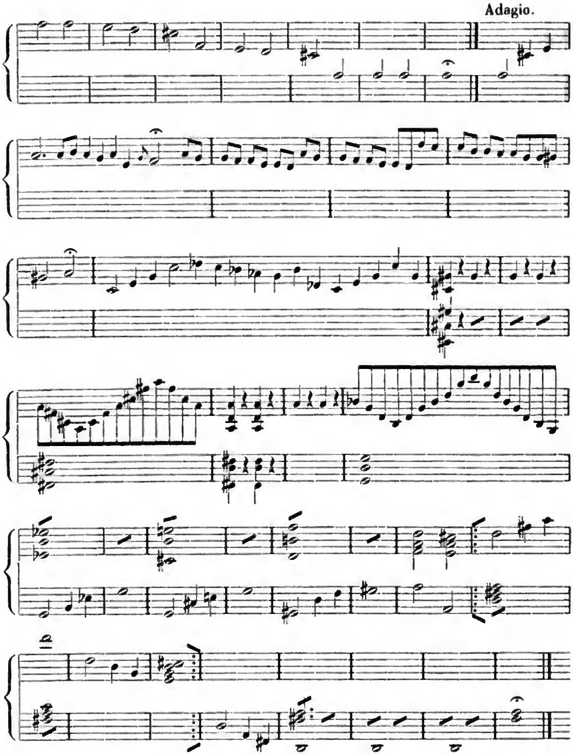


Den letzten Satz der A-dur-Sonate und anderes übergehen wir jetzt, um später den Zusammenhang nicht unterbrechen zu müssen.

Sehr anziehend ist der Entwurf zum 1. Satz der Sonate für Clavier in D-moll,[11]) Op. 31 No. 2:
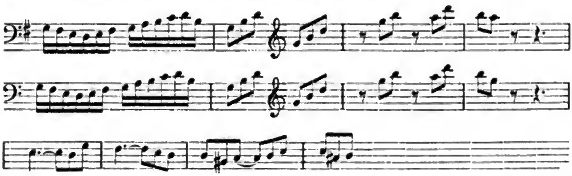


Digitized by Google
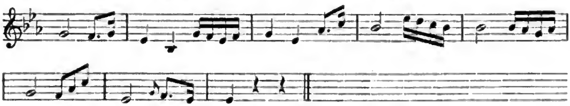


Beethoven lässt sich hier nicht, wie bei manch andern Skizzen, auf eine Um- oder Ausbildung der Themen und Motive ein, sondern stellt gleich in wenig Zügen ein Ganzes hin, giebt aber, alle verbindenden und gegensätzlichen Mittelglieder überspringend, nur Anfang und Ende, gleichsam die Eckpfeiler davon. Von den andern Sätzen der D-moll-Sonate zeigt sich keine Spur, wenn man nicht in dem Anfange des (nach Seite 135 des

Skizzenbuchs) mitgetheilten Stückes in Es-dur eine Hindeutung auf das Motiv des letzten Satzes erblicken will.[15])
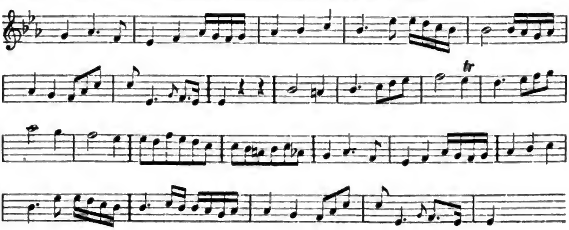
Die nächste Skizzengruppe, welche die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt, bezieht sich auf die 3 Sätze der Sonate für Clavier und Geige in G-dur, Op. 30 No. 3. Wir entnehmen den Skizzen zum 1. Satz (Seite 140 bis 146) den ersten, abgebrochenen Entwurf des Hauptthemas, welcher zeigt, dass das ausgeprägte rollende Wesen desselben, wie wir es kennen, nicht ganz ein Werk des ersten Augenblicks war.



Eine in anderer Hinsicht merkwürdige Erscheinung bieten die ersten Skizzen zum 2. Satz (Seite 125 und 143 bis 149). Sie zeigen, dass die Hauptmelodie dieses Satzes, äusserlich betrachtet, aus zwei an sich verschiedenen Melodien zusammengesetzt ist. Die ersten Anklänge enthält eine unter früheren Skizzen (Seite 125) vereinzelt stehende Periode:
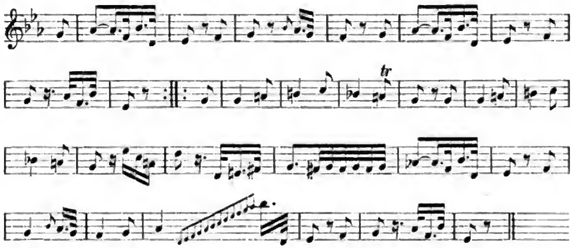


Später (Seite 143 und 145) erscheint eine verwandte und vom 4. bis 8. Tacte damit sehr übereinstimmende melodische Bildung:
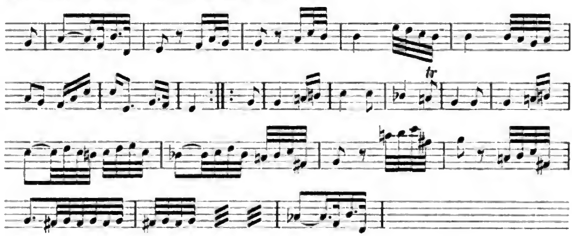


Digitized by Google
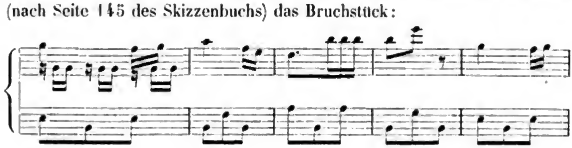
Ebendaselbst (S. 143 und 145) und gleichzeitig zeigt sich eine andere, von den angeführten ganz verschiedene Melodie: —
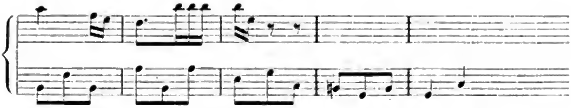


Durch Ineinsbildung dieser verschiedenen Melodien, namentlich durch die Vertauschung und das Hinübernehmen eines Nachsatzes (Tact 4 bis 8) der ersten oder zweiten Melodie in die letzte, gestaltet sich und erscheint in nächster Nähe (Seite 143) der erste, der gegenwärtigen und endgiltigen Form des Themas entsprechende Entwurf:



Im engsten Sinne des Wortes kann man das doch eine »Composition« nennen.[16]) Auch die andern melodischen Theile des 2. Satzes mussten eine Wandlung durchmachen, bis sie die endgiltige Form erhielten. Man sehe (nach Seite 145 des Skizzenbuchs) das Bruchstück:



Digitized by Google



von dem Beethoven nur den Bass beibehielt. Ferner (nach Seite 147):



und:



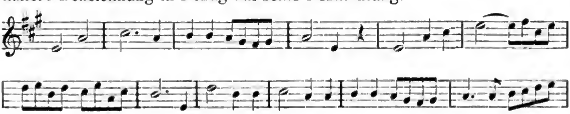
Wenn irgend, so lässt sich von diesem Satze sagen, er sei durchaus stückweise entstanden.

Die Skizzen zum 3. Satz (Seite 144 bis 154) kommen von Anfang an der gedruckten Form ziemlich nahe. Wenn man die Stellung betrachtet, in welcher die Skizzen zur G-dur-Sonate geschrieben sind, so ergiebt sich, dass Beethoven gleichzeitig am 1. und 2., und gleichzeitig am 2. und 3. Satze gearbeitet hat.

Jetzt ist noch einiges zu sagen über den letzten Satz der Sonate für Clavier und Geige in A-dur, Op. 30 No. 1. Ein sich darauf beziehendes Fragment erscheint schon (S. 124) unter den Arbeiten zur Sonate in C-moll. Man sehe die Oberstimme desselben:



Die Ueberschrift »Rondo« und ein darauf folgendes, augenscheinlich zum Mittelsatz bestimmtes Bruchstück, in gleicher Tactart und in der Parallele, lassen keinen Zweifel, dass Beethoven ursprünglich die Rondoform dabei im Sinne hatte. Einige Seiten später (S. 131) kommt dasselbe Thema wieder, aber in ganz anderer Fassung und vollständiger, jedoch ohne nähere Bezeichnung in Bezug auf seine Bestimmung.





Als ein zu Variationen bestimmtes Thema und mit solchen erscheint es später (Seite 146 und 154 bis 161) zwischen und nach den Arbeiten zur Sonate in G-dur, Op. 30 No. 3. Aus solcher Stellung geht hervor, dass das Variationen-Finale der A-dur-Sonate nicht nur später, als der letzte Satz der Sonate Op. 47, sondern auch von allen Sätzen der drei Sonaten Op. 30 zuletzt geschrieben wurde.[17])

Nach einer Unterbrechung von einigen Seiten, welche unbekannte Entwürfe enthalten, begegnen wir (Seite 164 bis 179) einer zweiten Variationen-Gruppe. Es sind die Variationen für Clavier in Es-dur, Op. 35. Motivisch angedeutet und theilweise ausgeführt erscheinen zuerst die Variationen: 3, 5 und 11; späterhin auch: 8, 1, 2, 4 und 15. Die Entwürfe zu den einleitenden Variationen über den Bass des Themas (*a due, a tre, a quattro*) werden erst später, im Verlaufe der Arbeit und zum Theil auf vier Notenzeilen, wie für Streichquartett geschrieben, sichtbar. Das Thema, das »*Finale alla fuga*« und anderes fehlt. Dagegen erscheinen mit der Ueberschrift »*Finale presto*« Ansätze zu einem unbekannt gebliebenen, länger ausgesponnenen Satze im $^{2}/_{4}$-Tact, mit freier Durchführung des Themas und im gewöhnlichen Finale-Charakter. Betrachtet man die ganze Skizzengruppe, so wird man der Ansicht, Beethoven habe anfangs Variationen gewöhnlicher Art, etwa wie die über »*Vieni amore*« schreiben wollen, sei aber im Verlaufe der Arbeit auf die Verwendbarkeit des Grundbasses und auf die Ergiebigkeit des Themas zu Variationen ernsterer Art geführt worden. Beethoven wird die Arbeit, da sich weiter nichts im Skizzenbuche findet, anderwärts wieder aufgenommen und zu Ende gebracht haben. Wir betrachten demnach die vorliegenden Skizzen als eine Vorarbeit.[18])
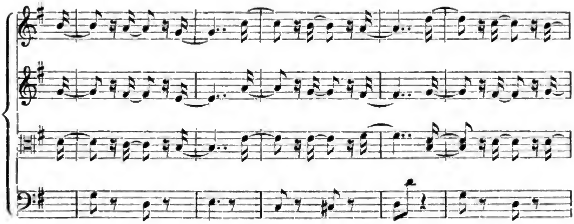
Innerhalb der Skizzengruppe zu den Variationen in Es-dur erscheint auch (Seite 176) das Hauptmotiv zu dem Thema der Variationen für Clavier in F-dur, Op. 34:
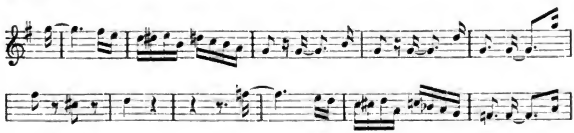


Dicht dabei steht folgende Bemerkung: »Jede Variation in einer andern

»Taktart. — oder abwechselnd einmal in der linken Hand Passagen und »dann fast die nemlichen oder andere in der rechten Hand ausgeführt.« Etwas später (Seite 180) erscheint ein Bruchstück von 4 Tacten im $^6/_8$-Tact, welches sich auf den Anfang der letzten Variation in F-dur bezieht. Wir erblicken in diesen Bruchstücken und Andeutungen den Anfang zu einer neuen Arbeit, welche Beethoven, da sich nichts weiter davon im Skizzenbuche findet, später und anderwärts fortgesetzt und ausgeführt hat. Ferner sehen wir daraus, dass er die Idee zu den F-dur-Variationen fasste, bevor die in Es-dur abgeschlossen waren.[19])
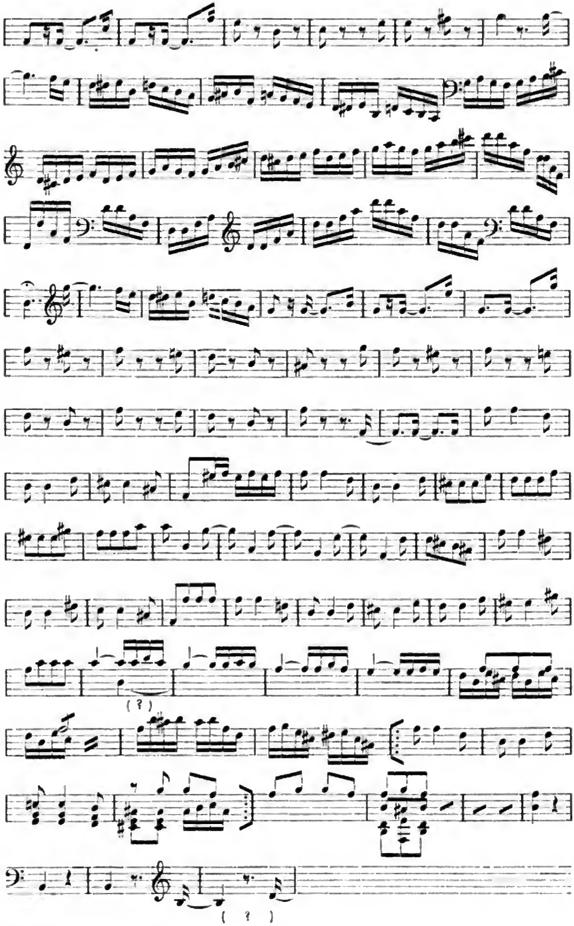
Nach verschiedenen unbekannten Skizzen und Fragmenten erscheinen (Seite 182 bis 190) Entwürfe zum 1. Satz der Sonate für Clavier in G-dur, Op. 31. No. 1. Ersteren, nämlich den unbekannten Skizzen, entnehmen wir (S. 175) ein Bruchstück für Streichinstrumente:



in dessen vorausgenommenen Accorden und kurz anschlagenden Bässen sich wohl der Keim und eine wahlverwandte Beziehung zu dem Hauptmotiv des genannten, bald darauf erscheinenden Sonatensatzes erblicken lässt. Der erste Entwurf dieses Satzes reicht nur bis zum Schluss des 1. Theils und weicht noch sehr ab von der gedruckten Form. In Vergleich mit letzterer macht sich ein gewisser leichter und heiterer Zug bemerkbar. Dennoch lässt sich überall das parallele Verhältniss beider beobachten. Man sehe:

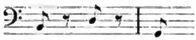


Digitized by Google
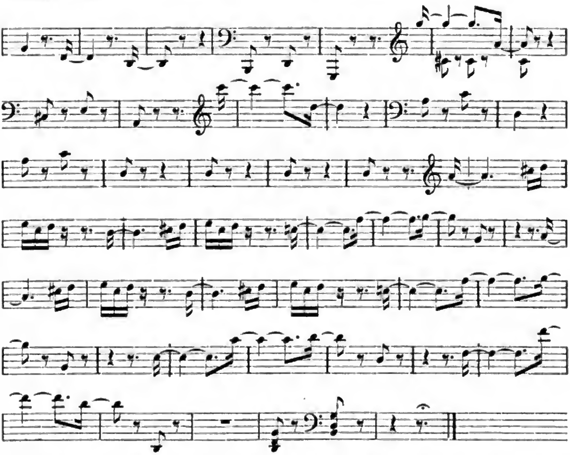


Digitized by Google

Ein zweiter Entwurf (S. 186 bis 190) erstreckt sich auf den ganzen Satz und kommt, die Coda ausgenommen, in welcher das Motiv
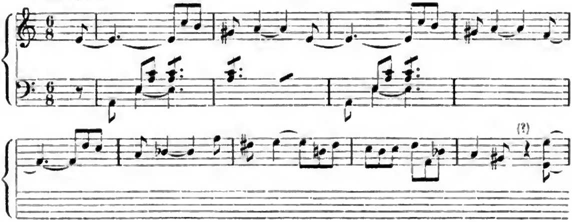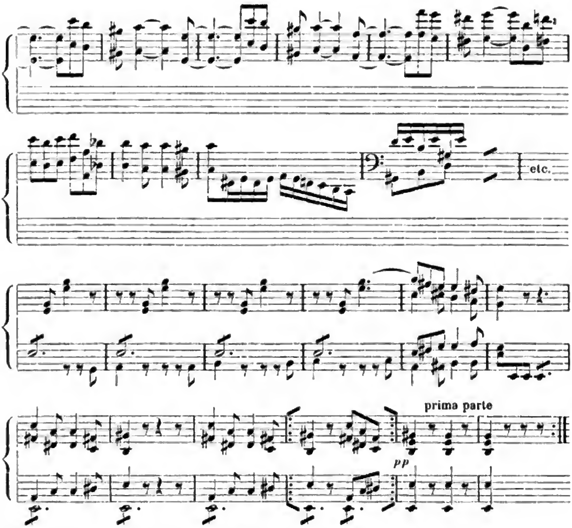


mehr in den Vordergrund tritt,[20]) der gedruckten Form sehr nahe. Erwähnte Coda —:
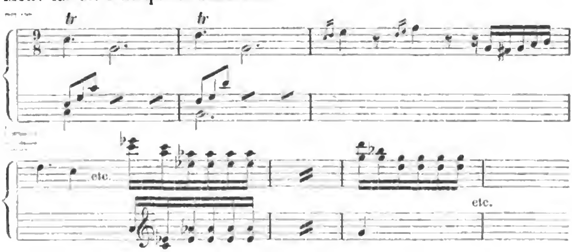


Zwischen den genannten Skizzen erscheinen auch Theile zu den beiden andern Sätzen derselben Sonate; ferner drei verschiedene Bruchstücke, jedes »*Sonata* 2da« überschrieben. Man sehe das schöne Fragment:

Sonata 2da.
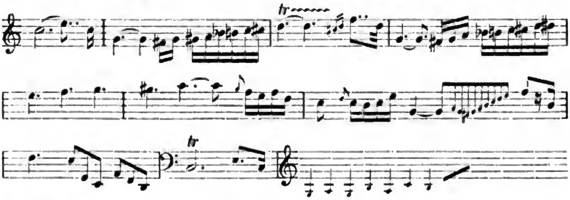




Von dem Rondo der Sonate in G-dur ist wenig mehr als das Hauptthema da. Der zweite Satz ist vollständiger da, aber nur in zerstreuten Skizzen (S. 184 bis 192). Beethoven begann ihn, bevor der erste Satz ganz fertig war. Wir theilen die erste Skizze mit, von welcher Beethoven hauptsächlich nur die guitarrenartige Begleitung in der linken Hand und ein Motiv für die Mittelpartie beibehielt.



Digitized by Google

Ferner die etwas später erscheinende Melodie in ihrer ersten Fassung—:



Mit dem 2. Satze der G-dur-Sonate[21]) schliesst das Skizzenbuch ab. Wir sind also am Ende.

Abgesehen von dem vielen Anziehenden, welches das Skizzenbuch dem Musiker bietet, giebt es auch dem Chronologen manchen Aufschluss. Sieht man ab von der Kreuzung der Skizzen, lässt man überhaupt alles Nebensächliche bei Seite: so lassen sich die fertig und bekannt gewordenen Stücke chronologisch zusammenstellen wie folgt:

Opferlied von Matthisson, erste Bearbeitung.

Scene und Arie für Sopran, »*No, non turbarti*« —.

3 von den 12 Contretänzen.

Bagatelle für Clavier, No. 6 in Op. 33.

Letzter Satz der Symphonie in D-dur.

5 von den 6 ländlerischen Tänzen.

Terzett, »*Tremate, empi, tremate*« — Op. 116.

Erster und zweiter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A-dur, Op. 30 No. 1.

Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A-dur, Op. 47.

Sonate für Clavier und Geige in C-moll, Op. 30 No. 2.

Bagatelle für Clavier, No. 5 in Op. 119 (112).

1. Satz der Sonate für Clavier in D-moll, Op. 31 No. 2 (nur der erste Entwurf).

Sonate für Clavier und Geige in G-dur, Op. 30 No. 3.

Letzter Satz der Sonate für Clavier und Geige in A-dur, Op. 30 No. 1 (das Thema schon früher entworfen).

Variationen für Clavier in Es-dur, Op. 35 (Vorarbeit).

Digitized by Google

Variationen für Clavier in F-dur, Op. 34 (nur die ersten Andeutungen).

Sonate für Clavier in G-dur, Op. 31 No. 1 (nicht vollständig).

Eingangs wurde die Zeit von October 1801 bis Mai 1802 als diejenige angenommen, in welcher das Skizzenbuch geschrieben wurde. Es versteht sich also, dass wir uns die genannten Stücke auch der Reihe nach auf jenen Zeitraum übertragen denken. Jetzt können wir sogar, im Einklang mit allen Daten, noch einen Schritt über das Skizzenbuch hinaus thun, das Register der darin nicht ganz und in allen Sätzen fertig gewordenen Werke auf die nächstfolgende Zeit ausdehnen, und sagen: in der letzten grösseren Hälfte des Jahres 1802 wurden vollendet und zum Theil in Heiligenstadt zum Abschluss gebracht: —

Die 2 Clavier-Sonaten in G-dur und D-moll, Op. 31 No. 1 und 2.

Die 7 Bagatellen für Clavier, Op. 33.

Die Variationen in F-dur, Op. 34.

Die Variationen in Es-dur, Op. 35.

Die Symphonie in D-dur, Op. 36.

Digitized by Google

Anmerkungen.

1) Für die Bälle in den k. k. Redoutensälen waren die namhaftesten Wiener Componisten thätig. Ausser J. Haydn und Mozart nennen wir Beethoven selbst. Seine gedruckten 12 Menuetten und 12 deutschen Tänze schrieb er »aus Liebe zur Kunstverwandtschaft«, wie es in der Anzeige heisst, für eine Redoute der bildenden Künstler im November 1795. Zwei Jahre später kamen sie bei gleicher Gelegenheit wieder zur Aufführung. Von andern Wiener Componisten, welche in den Jahren 1795 bis 1802 für Redouten thätig waren, sind zu nennen: F. X. Süssmayr, Anton Teyber, Johann Henneberg, von Rossi, A. Höllmayr, Franz Teyber, Joseph Lipavsky, J. Fuchs, Ignaz von Seyfried, Wenzeslaus Pichl, J. Hörmann, J. Adamer, Joseph Eybler u. a. m. Die Stücke, die sie schrieben, waren, mit Ausnahme einer einzigen Sammlung Redoutländler von Höllmayr, ausschliesslich Menuetten und deutsche Tänze (*Allemandes*). Auch in den Redout-Anzeigen begegnen wir keinen andern Tänzen, als Menuetten und Deutschen. Es scheint also, dass dies die Haupttänze waren. Auf »öffentlichen Bällen« kamen ausser ihnen um 1800 und später auch Contretänze und Ländler vor. Diese vier: Menuetten, Deutsche, Ländler und Contretänze, — mögen also, weil überhaupt, auch in geschlossenen Kreisen, bei Hausbällen u. dergl., am beliebtesten gewesen sein. Der Umstand, dass im Skizzenbuche, deutsche Tänze ausgenommen, nur Tänze von den genannten Arten vorkommen, macht es wahrscheinlich, dass sie sämmtlich auf äussere Veranlassung und für bestimmte Gesellschaften geschrieben wurden, nämlich entweder für Redouten oder grössere Hausbälle, wo ein Orchester gegenwärtig war, oder für kleinere Hausbälle, wo die Tanzmusik in der Regel aus 2 Violinen und Bass (Violoncello), oder aus einer Geige und Clavier, oder Clavier allein bestand.

2) Wegeler legte dem Liede einen andern Text unter, welcher, wie er (»Biogr. Notizen« Seite 67 und 69) angiebt, im Jahre 1797 verfertigt wurde. Entweder muss sich hier Wegeler in einem Irrthum befinden, oder man kann aus seiner Angabe nicht folgern, dass das Lied damals schon componirt war. — Die zweite Bearbeitung gehört einer späteren Zeit an, wenigstens scheint sie nicht vor 1822 bekannt geworden zu sein.

3) Beethoven hat das Manuscript später geringschätzend überschrieben: *Esercizii da Beethoven.*

Digitized by Google

4) Wann die bei T. Mollo und Comp. gedruckten »*Contredances pour 2 Violons et Basse et Instruments à Vent* [: *ad libitum* :]« zuerst erschienen, lässt sich nicht genau bestimmen. Jedoch hat man Grund anzunehmen, dass dies zwischen Mitte 1802 und Mitte 1803 geschah. Sechs von ihnen erschienen für Clavier eingerichtet bei T. Mollo und Comp. laut Anzeige in der Wiener Zeitung vom 3. April 1802.

5) Der erste der im Skizzenbuche vorkommenden drei Contretänze hat in der an einem andern Orte sich befindenden autographen Partitur die Ueberschrift: »*Contredanse pour Monsieur de Friederich, nommé Liederlich*«. Wen Beethoven damit gemeint hat, lässt sich mit Gewissheit nicht sagen. Der Vermuthung nach war es Joh. Bapt. Friederich, der Assistent des Dr. J. A. Schmidt, Beethoven's Arzt i. J. 1802. Näheres über Schmidt in Wegeler's »Notizen« S. 39, 42, im Heiligenstädter Testament (gedr. bei Schindler I. S. 85 ff.) u. s. w.

6) Die 7 Bagatellen Op. 33 erschienen im Kunst- und Industrie-Comptoir in Wien und wurden zuerst angezeigt in der Wiener Zeitung vom 28. Mai 1803. Das zum Stich vorgelegene Original-Manuscript trägt auf der ersten Seite und neben dem ersten Stück die auffallende Zahl 1782. Der Handschrift nach kann es jedoch nicht diesem Jahre, in welchem Beethoven 12 Jahre alt wurde, sondern nur einer späteren Zeit angehören, etwa den Jahren, in welche die Herausgabe der Bagatellen und unser Skizzenbuch fällt. Will man sonst jener Jahreszahl eine Bedeutung geben, so kann man annehmen, Beethoven habe zu dem Werke Motive und Entwürfe aus seiner Knabenzeit benutzt.

7) Soviel wir wissen, war die D dur-Symphonie im Herbst 1802 fertig und wurde zuerst am Chardinstage, den 5. April 1803, im Theater an der Wien aufgeführt.

8) Die »Sechs ländlerischen Tänze«, ohne Zweifel ursprünglich componirt für 2 Violinen und Bass, erschienen bei Artaria und Comp. und wurden, nebst einer Bearbeitung für Clavier, zuerst angezeigt in der Wiener Zeitung vom 11. Septbr. 1802. — Vergl. Anmerkung 1).

9) Das Terzett Op. 116 wurde zuerst aufgeführt am 27. Februar 1814. Beethoven, welcher an diesem Tage eine »musikalische Akademie« im grossen Redoutensaal gab, bezeichnet es in seiner Anzeige als »ein ganz neues, noch nicht gehörtes Vokal-Terzett«. In einer von ihm am 23. Mai 1824 im grossen Redoutensaal gegebenen Akademie gelangte es wieder zur Aufführung und war wiederum als »neu« auf dem Zettel angezeigt. Auf diesen Vorgang bezieht sich ein noch nicht veröffentlichter Brief. Duport, von dem darin die Rede ist, war damals Stellvertreter des Directors des Hofoperntheaters. Vergl. deswegen Schindler's »Biographie« II. S. 57 und 73. Tobias Haslinger, an den der Brief gerichtet ist, war Gesellschafter der Handlung S. A. Steiner und Comp. — Beethoven schreibt: —

Lieber Freund!

Sie würden mir wahrhaftig grosses Unrecht thun, wenn Sie glaubten, dass ich aus Nachlässigkeit ihnen keine Billete geschickt habe, ich habe wohl daran gedacht, es ist wie so manches andere vergessen worden, ich hoffe dass eine andere Gelegenheit kommen wird, wo ich ihnen meine Denkungsart in Rücksicht ihrer zeigen kann — Alles was übrigens Duport gethan hat, daran bin ich gänzlich unschuldig, so, wie er das *terzett* auch für neu ausgegeben, nicht ich — sie kennen meine Wahrheitsliebe zu sehr, jetzt aber ist's besser, davon zu schweigen, indem

Digitized by Google

nicht jeder die wahre Lage der Sache weiss, und ich unschuldig verkannt werde. — Nach den übrigen Anträgen Duports frage ich gar nichts, da ich nur Zeit und Geld verlohren habe bei dieser Art Akademie.

eiligst ihr Freund

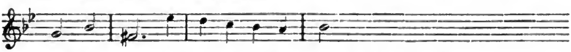
Beethoven.

Pour Mr. de Haslinger géneral musicien et géneral lieutenant.

Beethoven verkaufte das Manuscript des Terzetts an Steiner am 29. April 1815. Es scheint aber nicht vor 1826 erschienen zu sein. Uebrigens wurde es nach seinem Erscheinen in der Leipziger »Allg. musik. Zeitung«, im July 1826, in Bezug auf seinen frühen Ursprung ganz richtig beurtheilt. Es wird hier u. a. folgendes gesagt: »Dies Terzett ist wahrscheinlich aus des Meisters früher Zeit, »aus derselben, aus welcher die bekannte grosse Scene und Arie für den Sopran »ist. Es ist gedacht, angeordnet, ausgeführt, nach Art der grossen Terzetten »oder Quartetten in der *Opera seria* jener Zeit, wie jene Arie nach Art der grossen »Arien der *Opera seria* jener Zeit gedacht, angeordnet und ausgeführt ist.«

Die in dieser Recension erwähnte grosse Scene und Arie kann nichts anderes sein, als das unter Op. 65 bekannte Stück »*Ah perfido*« —. Beethoven schrieb es 1796 in Prag. Dieses Datum findet sich auf einer Partitur-Abschrift, von welcher in Schindler's Biographie (3. Aufl. I. 58) die Rede ist. Da jedoch hier die Angaben darüber nicht ganz richtig oder unvollständig sind, so möge folgendes zur Berichtigung dienen. Die Partitur, von fremder Hand geschrieben, ist von Beethoven revidirt und enthält durchgängig Correcturen von seiner Hand. Sie hat zwei Titel oder Aufschriften. Auf der ersten Seite steht von Beethoven's Hand: »*Une grande Scene mise en Musique par L. v. Beethoven a Prague* 1796«. Auf der dritten Seite steht wiederum von Beethoven's Hand: »*Recitativo e Aria composta e dedicata alla Signora Contessa di Clari di L. v. Beethoven*«. Eine Opuszahl (Op. 46) findet sich nicht von Beethoven's Hand, sondern ist von A. Fuchs beigefügt worden. — Schönfeld's »Jahrbuch der Tonkunst von Prag«, 1796, nennt (S. 120) eine: »Klary, Josepha Gräfinn, Tochter des verstorbenen Grafen Philipp Exzellenz, singt mit vieler Anmuth«.

10) Beethoven hat diesen Gedanken in der viel später componirten Sonate für Clavier in C moll, Op. 111, ausgeführt. In einem diese Sonate betreffenden, an einem andern Orte befindlichen Skizzenheft erscheint er zuerst in einer der ursprünglichen ähnlichen Fassung.



Zwischen Entstehung und Ausführung dieses Motivs mögen 20 Jahre liegen.

11) Dass Beethoven an einem andern Orte Artikel der Leipz. allg. musik. Zeitung ausgezogen und abgeschrieben hat, ist nachgewiesen in derselben Zeitung vom Jahre 1863, S. 841 ff.

12) Hiermit stimmt eine Mittheilung von Ries (»Biogr. Notizen«, S. 83) überein, welcher sagt, dass das letzte Allegro der Sonate Op. 47 ursprünglich zu der ersten Sonate in A-dur, Op. 30, gehört habe, und dann hinzufügt: »Beethoven setzte nachher an dessen Stelle, da es doch für diese Sonate zu

Digitized by Google

brillant sei, die Variationen, die sich jetzt dabei befinden«. — Wir werden diesen Variationen auch im Skizzenbuche begegnen.

13) Auf Skizzenblättern aus späterer Zeit findet sich die nämliche Bagatelle wieder.

14) Die Skizze ist »Sonate 2« überschrieben. Allerdings ist die betreffende Sonate gegenwärtig eine zweite von drei Sonaten. Zur Zeit, als die Skizze entstand, war aber die erste von ihnen, wie wir später sehen werden, noch nicht geschrieben. Die Ueberschrift »Sonate 2«, falls sie nicht später zugefügt wurde, ist nicht anders zu erklären, als wenn man annimmt, dass sie ursprünglich mit einer andern, früher geschriebenen Sonate, zusammen herauskommen sollte. Diese kann dann keine andere sein, als die Sonate in D-dur, Op. 28. Sie wurde nach dem Autograph im Jahre 1801 componirt und kam im August 1802 heraus. Beide Daten sind mit der eingangs angenommenen Entstehungszeit des Skizzenbuchs leicht in Einklang zu bringen. Uebrigens kommt die Ueberschrift »*Sonata* 2da« auch am Schluss des Skizzenbuchs einigemal vor.

15) Die Tradition will wissen, Beethoven sei auf das Motiv des letzten Satzes gekommen, als er, in Heiligenstadt wohnend, zum Fenster heraussah und ein Reiter in kurzem Galopp vorbei sprengte. Das ist eine Tradition aus C. Czerny's Munde. Aehnlich lautet eine briefliche Mittheilung desselben (vergl. *Cocks's musical miscellany*, Vol. I. 125). Den Werth solcher Anekdoten können wir hier füglich auf sich beruhen lassen.

16) Die in den gedruckten Ausgaben im 5. Tact vorkommenden kleinen Vorschlagsnoten erscheinen in den Skizzen meistentheils als ausgeschriebene, in den Tact eingetheilte Vorschläge. Beethoven mag später die altübliche Bezeichnung gewählt haben, um eine Art von *mi contra fa* zwischen Oberstimme und Bass zu verdecken.

17) Das Original-Manuscript der Sonate in A-dur, Op. 30. No. 1 giebt 1802 als das Jahr der Composition an. Vergl. Anmerkung 12).

18) Die Variationen Op. 35 waren druckfertig im December 1802.

Hieran knüpft sich noch ein Ergebniss. Beethoven hat bekanntlich dasselbe Thema, welches diesen Variationen zugrunde liegt, noch in drei andern Werken benutzt, nämlich in »Prometheus«, in einer Sammlung von Contretänzen und im letzten Satz der *Sinfonia eroica*. Die Frage nach der chronologischen Entstehung dieser Werke ist bisher oft angeregt, aber, wie es scheint, noch nicht genau beantwortet worden. Das Skizzenbuch kann zu ihrer Lösung beitragen, da es mit zweien der genannten Werke in Berührung kommt, nämlich ziemlich zu Anfang mit den Contretänzen und später mit den Variationen, über deren chronologische Entstehung oder Aufeinanderfolge also kein Zweifel sein kann. Nun fällt ferner der »Prometheus« (aufgeführt zuerst im März 1801) in eine frühere Zeit, als das Skizzenbuch, und die *Sinfonia eroica* (vollendet im August 1804) in eine spätere Zeit. Demnach stellt sich das chronologische Verhältniss einfach heraus wie folgt: zuerst der »Prometheus«, dann die Contretänze, dann die Variationen Op. 35, zuletzt die *Sinfonia eroica*.

19) Die Variationen in F-dur, Op. 34, waren Ende 1802 druckfertig.

20) Man erinnert sich hier unwillkürlich an die von Ries (Biogr. Notizen. S. 88) erzählte Geschichte von den 4 Tacten, welche Naegeli eingefügt.

Digitized by Google

21) Die erste, uns bekannte Anzeige von dem Erscheinen der Sonate in G-dur und auch der in D-moll (Op. 31) ist datirt vom 21. Mai 1803. Die Zeit ihrer Composition oder Vollendung lässt sich augenblicklich nur mittelbar bestimmen. Ries (»Notizen« S. 88) sagt, dass Beethoven in Heiligenstadt wohnte, als die Sonaten auf dem Puncte waren, weggeschickt zu werden. Nun wohnte Beethoven im Jahre 1802 etwa von Mai bis October in Heiligenstadt. Dies geht aus einer Stelle in dem dort im October 1802 verfassten Testament für seine Brüder hervor, wo es (vergl. Schindler's »Biographie« I. 87 oder Seyfried's »Studien«, Anhang S. 29) heisst: »So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte«. 1801 wohnte Beethoven in Hetzendorf und 1803 in Oberdöbling. Hieraus ist zu schliessen, dass die genannten Sonaten im Sommer oder Herbst des Jähres 1802 druckfertig waren. Für diese Zeit spricht auch ein von Beethoven's Bruder am 23. November 1802 geschriebener Brief, worin der André'schen Musikhandlung u. a. drei Claviersonaten, die aber noch nicht alle fertig, angeboten werden. Schindler theilt den Brief mit (Biogr. I. 75). — Nach einer mündlichen Mittheilung von Carl Czerny soll Beethoven die Sonaten Op. 31 in Heiligenstadt componirt haben. Wenn diese Mittheilung nicht auf jener von Ries beruht, so ist zu bemerken, dass letzterer als Augenzeuge spricht und dass er nicht sagt, sie seien in Heiligenstadt componirt, sondern nur von dort weggeschickt worden.

Die Sonaten in G-dur und D-moll erschienen zuerst im 5. Heft von Naegeli's *Repertoire des Clavecinistes*. Darauf schickte sie Beethoven, wie Ries mittheilt (vergl. »Notizen« S. 89 ff.), an Simrock in Bonn, wo sie herauskamen als »*Deux Sonates très correctes pour le Pianoforte,* Op. 31«. Ausserdem erschienen sie (als Op. 29) bei J. Cappi in Wien. Da mag es denn wohl fraglich erscheinen, wer von diesen dreien als Original-Verleger zu betrachten ist. Hierauf hat Beethoven selbst eine Antwort zurückgelassen, die wenigstens zeigt, in welchem Sinne er die Rechtmässigkeit eines ersten Verlages anerkannte. In einem um das Jahr 1815 von einem Wiener Kunstfreund begonnenen thematischen Verzeichniss der sämmtlichen Werke Beethoven's, worin mit sichtlicher Sorgsamkeit bei jedem Werke die verschiedenen Verleger angegeben sind, hat Beethoven eigenhändig als den Originalverleger der 3 Sonaten Op. 29 (oder 31) nur »Nägeli« bezeichnet, also die andern von diesem Prädicat ausgeschlossen.

Digitized by Google

Durch alle Buch- und Musikalienhandlungen zu beziehen.

Beethoven's sämmtliche Werke.

Ausgabe von Breitkopf & Härtel.

NB. Ausser den nachgenannten Serien wird auch jedes in denselben enthaltene einzelne Werk zum Preise von 3 Ngr. pro Bogen geliefert.

	Thlr.	Ngr.
Symphonien f. Orch. in Partitur.		
Serie 1. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	23	12
— in 2 eleg. Sarsenet-Bänden . .	25	—
Symphonien f. Orch. in Stimmen.		
Serie 1. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	32	15
Werke f. Orchester in Partitur.		
Serie 2. No. 1—9.		
Complet in Umschlägen	11	15
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	12	10
Ouverturen f. Orchester in Partitur.		
Serie 3. No. 1—11.		
Complet in Umschlägen	11	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	12	20
Ouverturen f. Orch. in Stimmen.		
Serie 3. No. 1—11.		
Complet in Umschlägen	16	15
Werke f. Violine mit Orch. in Part.		
Serie 4. No. 1—3.		
Complet in 1 brochirten Bande. .	2	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	2	25
Werke f. Viol. mit Orch. in Stimmen.		
Serie 4. No. 1—3.		
Complet in Umschlägen	3	15
Werke f. Kammermusik in Partitur.		
Serie 5. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	4	21
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	5	12
Werke f. Kammermusik in Stimmen.		
Serie 5. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	5	21
Streichquartette in Partitur.		
Serie 6. No. 1—17.		
Complet in 2 brochirten Bänden .	11	6
— in 2 eleg. Sarsenet-Bänden . .	12	10
Streichquartette in Stimmen.		
Serie 6. No. 1—17.		
Cplt. in 4 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	16	21
— in 4 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	18	15
Trios f. Viol., Bratsche u. Vcell. in Part.		
Serie 7. No. 1—5.		
Complet in 1 brochirten Bande .	2	12
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	3	—
Trios f. Viol., Bratsche u. Vcell. in St.		
Serie 7. No. 1—5.		
Cplt. in 3 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	3	9
— in 3 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	4	21
Werke f. Blasinstrumente in Part.		
Serie 8. No. 1—6.		
Complet in 1 brochirten Bande .	2	21
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	3	10
Werke f. Blasinstrumente in Stimm.		
Serie 8. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	4	9
Werke f. Pianof. u. Orch. in Partitur.		
Serie 9. No. 1—10.		
Complet in Umschlägen . . .	16	3
No. 1—5 brochirt in 1 Bande . .	9	9
No. 1—5 in eleg. Sarsenet-Bande.	10	—
Werke f. Pianof. u. Orch. in Stimmen.		
Serie 9. No. 1—10.		
Complet in Umschlägen	22	9
No. 1—5 in Umschlägen. . . .	13	15
Pianof.-Quintett u. Quartette.		
Serie 10. No. 1—5.		
Complet in Umschlägen	5	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	6	20
Trios f. Pianof., Violine u. Vcell.		
Serie 11. No. 1—14.		
Cplt. in 3 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	14	—
— in 3 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	15	20
Sonaten etc. f. Pianof. u. Violine.		
Serie 12. No. 1—12.		
Cplt. in 2 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	8	21
— in 2 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	9	10
Sonaten etc. f. Pianof. u. Vcell.		
Serie 13. No. 1—8.		
Cplt. in 2 br. Bdn., jede St. 1 Bd.	5	12
— in 2 eleg. Sarsenet-Bdn. ebenso	6	12
Werke f. Pianof. u. Blasinstrumente.		
Serie 14. No. 1—8.		
Complet in Umschlägen	3	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	3	25
Werke f. d. Pianof. zu 4 Händen.		
Serie 15. No. 1—4.		
Complet in 1 brochirten Bande. .	1	6
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	1	21
Sonaten für Pianoforte allein.		
Serie 16. No. 1—38.		
Complet in 3 brochirten Bänden .	15	—
— in 3 eleg. Sarsenet-Bänden . .	16	15
Variationen f. das Pianoforte.		
Serie 17. No. 1—21.		
Complet in 1 brochirten Bande .	5	24
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	6	10
Kleinere Stücke f. das Pianoforte.		
Serie 18. No. 1—16.		
Complet in 1 brochirten Bande .	3	9
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	3	25
Kirchenmusik in Partitur.		
Serie 19. No. 1—3.		
Complet in Umschlägen	13	12
Dramatische Werke in Partitur.		
Serie 20. No. 1—6.		
Complet in Umschlägen	15	—
Cantaten in Partitur.		
Serie 21. No. 1. 2.		
Complet in Umschlägen	3	21
Gesänge mit Orch. in Partitur.		
Serie 22. No. 1—5.		
Complet in 1 brochirten Bande .	2	6
— in 1 eleg. Sarsenet Bande . .	2	25
Lieder u. Gesänge mit Pianoforte.		
Serie 23. No. 1—13.		
Complet in 1 brochirten Bande .	5	—
— in 1 eleg. Sarsenet-Bande . .	5	18
Lieder mit Pianof., Violine u. Vcell.		
Serie 24. No. 1—7.		
Complet in Umschlägen	12	3
— in 3 eleg. Sarsenet-Bänden . .	13	18

Digitized by Google